UNITED STATES
HOLOCAUST
MEMORIAL
MUSEUM

Ukrainian Museum-Archives of Cleveland
Displaced Persons Camp Rare Book Collection

Item in Public Domain or an Orphan Work:

The United States Holocaust Memorial Museum Library respects the copyright and other intellectual property rights associated with the materials in its collection and makes good faith efforts to locate copyright owners. According to the Library's knowledge, the Library may make this title publicly available for reasons including but not limited to: the title is in the public domain or the title is an orphan work for which no current copyright holder can be identified. If you hold an active copyright to this work – or if you know who does – please contact the USHMM Library by phone at 202-479-9717, or by email at reference@ushmm.org.

КРУК

KRUK

ПАВЛОСЬ

PAVLOS

МУХИН

MUCHYN

УСОМ

SWIATOSLAV HORDYNSKY

KRUK
PAVLOS
MUCHYN

THREE UKRAINIAN SCULPTORS
DREI UKRAINISCHE PLASTIKER

ASSOCIATION OF UKRAINIAN PLASTIC ARTISTS
VERBAND UKRAINISCHER BILDENDER KÜNSTLER

MUNICH 1947

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

КРУК
ПАВЛОСЬ
МУХИН

ТРИ УКРАЇНСЬКІ РІЗЬБЯРІ

УКРАЇНСЬКА СПІЛКА ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЦІВ
МЮНХЕН 1947

Видано заходами Української Спілки Образотворчих Мистців. — Редагує колегія в складі: М. Дмитренко, Е. Козак, С. Луцик. — Друковано в друкарні й переплетено в переплетні R. Oldenbourg, Graphische Betriebe G. m. b. H., München. — Технічними засобами В-ва »Українська Трибуна«. — Кліші: Graphische Kunstanstalt F. Bruckmann K.G. München. — Переклад з української мови Д-р М. Мірчукової.
Authorized by Headquarters European Command Civil Affairs Division APO 757, A. G. 383. 7 GEC-AGO, from July 1947. Responsible editor and printer: Wasyl Pasiczniak.

ВСТУП

В сьогочасному українському мистецтві різьба викликає особливий інтерес. Це можна сказати однаковою мірою як про бік формальний, так і про ідейний. У час, коли мистецтва інших народів, маючи вже за собою період вільного розвитку національного мистецтва, ідуть щораз більше в напрямі інтернаціоналізації свого мистецтва, найяскравішим виявом якої є мистецтво абстрактне, — мистецтво українське наче хоче наздогнати і проробити ще недотворене. Це не значить, що воно ставить себе десь осторонь великих шляхів мистецтва світового, ні, воно тільки шукає власних міцних позицій, щоб просто не входити в мистецтво світове з пустими руками, як наслідувач, а щоб внести в нього і свої власні окреслені вартості, — вартості, які були б субстанцією духу і світогляду української людини і народу. І тут саме шляхи можуть, здавалося б, розходитися. Бо коли сьогочасне світове мистецтво в своїх передових виявах шукає здебільшого форм, відірвання від реальности, шукає візії, незалежної від природи, де форми тієї природи є тільки збудником образотворчої уяви, — українські мистці, наче наперекір, тим сильніше зв'язують своє мистецтво саме з вічним його джерелом — з природою. Можливо, вони стають через те менш »модерні«, відривають себе деякою мірою від загальної напрямної, сьогочасного світового мистецтва, в яке, зрештою, Україна також дала чималий свій вклад — Архипенка. Проте, в кожному молодому мистецтві, — а таке, не зважаючи на все багатство традиції, є мистецтво українське, — дуже важлива вихідна позиція, з якої воно розвиває свої образотворчі ідеї і форми. Отак нове українське мистецтво знаменує особливий новий реалізм, змагання схопити образотворчо суть, субстанцію явищ природи й життя. Рух цей не оминув і різьби.

Можливо, що він, той новий реалізм, — вплив переможного і домінантного в українській психіці саме селянського елементу: стояти саме в найближчій стичності з природою і так давати образотворче її відтворення. Звідси — наче бажання почати все наново, від ґрунту, від пізнання основних явищ життя, звідси стриманість у підході до розробки більш чи менш упорядкованих мистецьких формул. Стиль для українських мистців — це ще те, чого щойно треба досягти, здобути і, покищо, українське мистецтво все ще захоплене відкриванням тих первісних і безпосередніх форм, що їх у безмежній кількості ховає вічно змінна природа.

Сказано: реалізм. Його в різні часи вже доводили до своєрідного абсурду, до заперечення, і можна б думати, що він щось нове дати вже неспроможний. Так і буває справді там, де мистець губить свою індивідуальність і стає просто копістом реального. Ми ж не думаємо про механічне відображення реального, а про глибший підхід: шукання тих основних рис, що мистецтву надають його неповторної життєвої правди. Тільки в безпосередній стичності з життям мистець пізнає істоту свого мистецтва і ним, тим життям, перевіряє й образотворчу правду своїх творів. Так, на базі реального в природі постає нова реальність — мистецька, і тут власне проявляється творча оригінальність мистця — у тому, як він буде творити нові форми, ушляхетнені вибором його творчої волі. Відтворення стає, у висновку, перетворенням, процесом метафізичним, де мистець заховану і таємну структуру видимого світу передає як твір людського почуття і думки. Так постає ота нова реальність, де мистець відображує не тільки форми зверхні, але й внутрішний образ речей, те, що, кажучи словами Рільке, є між Богом і людиною. Це те, що надає мистецтву властивої глибини, що є властивою суттю й мірою мистецтва.

Три постаті нової української різьби приковують нашу увагу не тільки вже наявними досягами своєї творчости, але й тими перспективами дальшого розвитку, що їх намічає й обіцяє дати їхня цікава творчість. Це — три молоді прадставники нашої плястики: Григор Крук, Антін Павлось і Богдан Мухин, мистці, творчість яких стоїть сьогодні в осередку української різьби. А українська різьба, хоч з різних причин і не розвинулася так повно, як інші ділянки українського образотворчого мистецтва — малярство і графіка, — все ж таки не така то вже вбога. Від другої половини XIX ст. ми маємо визначні індивідуальності і в цій ділянці, і не зашкодить згадати її чільних творців. Були там представники найрізнорідніших напрямів, починаючи від академічних клясицистів,

таких як Петро Війтович, Григор Кузневич, Михайло Бринський, через натуралізм Михайла Мікешина аж до імпресіонізму Михайла Паращука і неоромантизму Михайла Гаврилка. Різьбу наших днів представляють такі знані постаті, як Федір Ємець, Іван Севера, Василь Масютин, Михайло Лисенко, Андрій Дараган, Костянтин Бульдін, Андрій Коверко, Сергій Литвиненко, Михайло Черешньовський, Олександер Архипенко, — щоб лиш згадати головних представників цієї ділянки українського мистецтва. Те, що досі в українській різьбі було, так сказати б, модерне, не було, проте, висловом суто українського образотворчого бачення. Кожен додумається тут, що ми маємо на думці Архипенка. Його велике мистецтво духово і формально стало якось осторонь від головних напрямних мистецтва українського і, хоч воно зовсім добре дається включити в нього, воно все ж таки не є вповні висловом українського світу. Можливо, воно зробило надто великий стрибок уперед, стрибок, який, проте, зірвав зв'язки із своїм ґрунтом і, в висновку, Архипенкова висока форма якось зависла в повітрі, — їй забракло змісту, не тільки національного, а взагалі. Прагненням кожного народу є бачити в творчості своїх мистців національне, піднесене на рівень світовий; тут, можна сказати, хоч і багата формами, творчість Архипенка, не збагатила української душі, не показала через її призму вселюдське, загальне, так як це зробила для свого народу творчість, наприклад, Мештровіча.

Щождо того, що ми з сьогочасної української різьби вибрали на розгляд саме творчість Крука, Павлося і Мухина, так на це склалося багато причин. Безперечно, можна було взяти на розгляд ще й інші індивідуальності, проте не можна було нам не брати до уваги того зумовленого обставинами нашого життя моменту, що на еміґрації не вся творчість українських мистців доступна. Мистецька творчість Рідих Земель нам тут так само недосяжна, як і творчість еміґраційна — мистцям, дослідникам і загалові з того боку китайського мурр. Але є ще особлива причина, що увага і мистецтвознавців і широкого загалу спиняється передусім на творчості цих трьох плястиків: вони сьогодні творчо дуже активні. Вони працюють, вони ставлять перед собою свідомо значущі суто образотворчі проблеми, вони вже зуміли дати їх розв'язання в низці мистецьки довершених творів. Отож їх творчість притягає до себе нашу увагу різними моментами, які ми могли б зібрати в три пункти:

1. ТЕХНІКА. З погляду різьбарського ремесла всі три різьбарі, про яких мова, це свідомі своїх спромог мистці, з твердою школою

або самотужки здобутим досвідом (у мистецтві це не важить, важить результат: твір). Вони вміють оперувати своїм матеріялом на високому технічному рівні, а в різьбі матеріял більш, ніж у будь-якій іншій ділянці мистецтва, диктує стиль. Висока техніка дає змогу давати завершені твори, а завершеність — сьогодні рідкість. Вистане піти на будь-яку з сьогоднішніх виставок, щоб переконатися, скільки там творів недокінчених, незавершених, перед ними і критик і глядач стає не раз здезорієнтований, не знаючи, чи мистець зумисне не викінчив свого твору, щоб не псувати свіжости і безпосередности першого враження, чи, навпаки, тому мистцеві просто не вистачило технічних засобів довести свій твір до кінця.

2. **ПРОБЛЕМА ІДЕЇ І ФОРМИ.** В трьох мистців, про яких мова, проблема образотворчої ідеї й форма тісно між собою пов'язані в тому розумінні, що форма є функція ідеї. Форма сама, без ідеї — порожня; ідея без високої форми — безсила. Всі три мистці мають свідомість цієї нерозривности, єдности, вирішної в мистецькому творі. З пункту цього гармонійного поєднання двох елементів вони віддають свіжо і з життєвою правдою форми природи формами ушляхетненими — формами мистецтва. Ще одне, особливо важливе: та їхня ідея і форма сповнена українським змістом.

3. **УКРАЇНСЬКИЙ ЗМІСТ.** Зміст не треба розуміти вузько, як саму тематику, а широко, як сукупність усіх тих елементів, що їхня сума вирішає характер мистецького твору. Елементи змісту можуть бути найрізнорідніші: сюжетово-тематичні, стильові, психологічні, метафізичні тощо. Мистець-українець, творячи, вносить сьогодні у свій твір завжди щось із тільки йому притаманних рис, — рис, які є спільні й іншим мистцям його народу. Не раз у творі важко, а то й зовсім неможливо сказати, на чому полягає та притаманність, але це завжди буде якась схильність більш чи менш підкреслювати саме ці чи інші моменти чи то тематично й психологічно (наприклад, селянський комплекс), чи історично або стилево, словом, більш чи менш включати своє мистецтво в генеральну традиційну лінію українського мистецтва, що від віків виробило свої власні форми. Змістом, отже, буде те все, що твір »говорить« своєю формою.

Проте, обговорення таких справ може стати до деякої міри своєрідною абстракцією, якщо не робити цього на живих прикладах, тобто безпосередньо на творах мистецтва. Тому то ми й перейдемо тепер до характеристики творчости трьох різьбарів.

ГРИГОР КРУК

Перше враження, що його викликає різьба Григора Крука, це статуарність, статичність, сила. Форми його різьби великі, упрощені, зведені до основної брилуватої маси. Проте, статичність його різьби аж ніяк не заперечує руху, якого він досягає не безпосередньо — віддаючи рух, як такий, а, власне, динамікою основних ліній, ритмом цілости. Монументальної статуарности навчився він, безперечно, від архаїчної і античної різьби. Але водночас мистець не був би сином своєї доби, коли б він не сповняв своїх форм унутрішньою динамікою. В різьбі — це проблема першорядної ваги, бо в природі спокій існує тільки в стані мертвому, а мистецтво передає життя і, тим самим, не може робити своїм ідеалом спокою. Під тілом людини, навіть у стані спочинку, пульсує жива кров, б'ється серце і завжди стоять чуйно на сторожі її інстинкти і пристрасті. Не бачити цього, не брати до уваги — це значило б не розуміти самої суті мистецтва, завданням якого є відкривати внутрішній, метафізичний образ речей та істот. У Крука це прямування відкривати внутрішні образи можна прослідкувати особливо в його портретних головах, в основі кожної лежить завжди якась психологічна проблема. Міцні, суцільні форми висловлюють його почуття сили, яке він передає не перебільшеною напругою м'язів чи рухів, а, власне, тією внутрішньою експресією і певністю, з якою він вмонтовує брили своїх голів і фігур у простір і в світ.

Творчість різьбаря полягає в тому, щоб створити »річ« — брилу в просторі і світлі. Фактично різьбар творить тільки зверхню, поверховну шкаралущу речі, він моделює в просторі різно нахилені площини, які у світлі дають гру темних і ясних форм. Це — своєрідна геометрія простору, де мистець за формальними законами з випад-

кового і неозначеного в природі — творить постійне, завершене, означене. Завданням мистця стає (кажучи словами Рільке в зв'язку з різьбою Родена) »створити річ, як острів, відірваний від континенту недовідомого«. Тут і стане вповні зрозуміла вся різниця між мистецтвом індивідуальним, тобто твором рук мистця, і ремісничим чи механічним відтворенням, що є тільки зверхнім мертвим образом, репродукцією речі, без уваги до тих глибших процесів, що проходять у її середині.

Почуття сили, про яке згадано перше, випливає в Крука з його органічного зв'язку з землею. Певне, не маловажним буде згадати, що походить він із селянської галицької родини, з села Братишева на Станиславівщині, звідки він дістався на широкі мистецькі шляхи завдяки управителеві тамтешньої школи — Василеві Лукасевичеві, ім'я якого мистець завжди згадує з вдячністю. Це його заходами дістався майбутній мистець до Краківської Академії Мистецтв, де працював під доглядом досвідченого польського майстра Лящки, а пізніше до Академії Берлінської, яку закінчив 1940 р. після студій у проф. Фоке і Гіцберґера.

Академії дали Крукові солідну підставу для його мистецтва, дали змогу розвинути ті риси, що притаманні його вдачі, передусім згаданий »селянський комплекс«. Є в Крукових різьбах якась особлива важкість, суцільність, повність, форми його брил якісь суворі й ґудзоваті, в них є саме той комплекс, що притаманний людям, зв'язаним безпосередньо з природою, з землею, з працею на ній. Цікаві тут особливо Крукові селянські постаті, масивні і брилуваті, наче щойно зліплені з глини в перший день сотворення світу. Це та первісність, що бере життя в найперших моментах його постання і пробудження, самоусвідомлення. Форма, не раз така рафінована в його різьблених портретах, загублює тут наче свідомо свою рафінованість і витонченість, все естетизування і гру на »гарні« форми. А втім, — це притаманна риса цього комплексу, вистане тут згадати таких майстрів, як, наприклад, Бройґель, Остаде, Мілле, Барлях.

Та розгляньмо деякі різьби Крука трохи докладніше.

Ось »Жінка навколішках«. В її основі лежить нав'язання до подібних фігуральних постатей раннього античного мистецтва. Уся постать виліплена в своїй масі сильно й одноціло, форми її опуклі й повні, наче на те, щоб дати відчути силу землі і її одвічну плодовитість. Це — »зміст« цього твору. При всій статичній цілості за законами т. зв. пондерації — тієї рівноваги різьбарських мас, яка в античному мистецтві була довго законом, порушеним щойно в Поліктета, —

звертають увагу грайливі і багаті на рух лінії обрисів, хвилястих, гармонійних, що обточують цілу різьбу. Так міцно й струнко, як ця постать, виростає з землі дерево. Коли в цій різьбі більше своєрідної первісности, архаїчности, »Афродіта« має в собі вже наявний подих грецької клясики. Гармонійна обточеність форм, деяка їх стилізація, особливо волосся, зумисне обірвані руки — все це мимоволі нагадує подібні грецькі різьби. Проте мистець не попадає в таке часте в сьогоднішніх різьбарів стилізаторство »під антику«, в якому губиться індивідуальне мистця на рахунок умовних, схоплених більш поверховно прикмет старого стилю. Взагалі в ранніх творах Крука помітні переклики з минулим, з античною традицією, що, зрештою, й зрозуміле в молодого мистця, який щойно шукає своїх шляхів. Проте, всі ці впливи мистець умів використовувати творчо. »Голова хлопця« кому не нагадає щось паралельне з різьб ренесансу, наприклад, Донателло? А водночас у цій різьбі, де характер портретованої особи висловлений своєрідним, по-хлоп'ячому злосливим усміхом, скільки власного, оригінального, властивого саме її авторові!

Одна з раніших праць Крука — це »Голова боксера« 1940 р. Тут уже наявні всі стильові риси його пізнішого мистецтва: сильна ліпка, форми наче рубані, ґудзоваті. Форми ці деколи переходять навіть у деяку барокковість, наприклад, у »Голові грека«, проте тут даний стиль диктувала більше особиста експресія рис портретованої особи. Від цієї голови боксера мистець починає щораз більше надавати уваги моментові психологічному, і в працях останніх років він дав тут низку незвичайно цікавих творів. Ось хоч би »Голова чеха«. Вона зовсім психологічний портрет, де всього ефекту мистець досягає напрочуд простими, економними засобами. Тут форми зосереджені до справді найконечнішого, голова зведена якнайближче до своєї праформи, — до брили кулі, де єдиними неспокійними лініями є лінії брів і міцно затиснутих уст, що самі одні вже висловлюють характер портретованої особи. Цей психологізм видний і в портретах жіночих. Ось жіноча голова, названа »Туга«. Вона вся звернена до ідеальної еліптичної лінії, що м'яко й мелодійно обточує обрис і зводить його знову до якогось первісного геометричного стану — одноцілої брили. Власне у витриманні цієї овальности мистцеві вдалося досягти великої плястичної гармонії, вся бо різьба, наче обточений на ганчарському станку посуд, оточена пів-на-пів рівномірно світлом і тінню, що зливаються м'якими переходами, а це дає особливе ритмічне звучання. Геометричність згадана тут не зайво, логіка будови мистецького твору має в собі ненадаремно щось із геометрично-математичної гармонії

відношень. Власне в таких творах Крук досягає вершин свого мистецтва. Колись Шіллер говорив про те, що майстра стилю визначає не так те, що він дає, як те, що він залишає на боці; отож, власне, в тих Крукових творах знаходимо ту високу простоту й обмеження, що саме своєю сконцентрованістю багато говорять, бо з творів усунено все несуттєве. Особлива творча перемога Крука — це один з його найновіших творів — »Голова кучерявого хлопчика«; такої сильної, стилевої речі, як ця, нам в останніх роках не доводилося стрічати ні на одній виставці. Цікаво тут зазначити, що мистець зовсім не шукає »гарних« жіночих облич і, тим не менш, досягає високого чисто мистецького ефекту. Варто тут порівняти цю річ з однією давнішою, »Жіночим портретом« з 1941 р., де ще трохи імпресіоністичне сприймання форми довело до деякого неспокою ліній, що і собі позначилось на стильовому звучанні цієї будь-що-будь незвичайно вдалої різьби, яка м'якістю своїх форм наче нав'язана до подібних творів Родена.

Є в Крука цілий цикл різьб фігуральних, названих »Діти«, »Жінка, що шиє«, »Вагітна«, »Прачка«, »Скитальці«, »Селянин« і ін. Це речі, власне, найбільш зв'язані з землею, мотив бо їх — селяни. Цей комплекс селянства звучить у Крука якось особливо, це тип його власний, тип, можна сказати, »людей бідних«, до яких мистець почуває особливу прихильність і сердечність; комплекс цей можна б ще більш уточнити, назвавши його комплексом галицького малоземельного селянина. Це тип, зачерствілий у віковій праці і нужді, і усміх, що появляється на устах його постатей, є наче блаженною радістю з факту самого існування. Доводилося на виставках не раз уже чути завваги, що ці типи »негарні«, так начебто завданням мистця було прикрашувати, а не передавати характеристичні риси того, що існує в природі. Це правда, що ці Крукові типи мають у собі щось первісно-примітивне, це, власне, та первісність, що знаменує людину, зв'язану з землею і фізичною на ній працею. Це тип, як уже згадано, не виключно український, а взагалі селянський і робітничий, і його стрічаємо скрізь і по інших мистецтвах. Особливо з сьогочасним німецьким майстром цього типу, Е. Барляхом, є в Крука не одна ідейна і формальна спорідненість. Проте, ми не вважаємо, що це для Крука вже завершений і знайдений тип, — ні, він тут має ще багато проблем розв'язати і сказати не одне нове.

В мистецтві — кожна тема є мистецька, поетична, і не існує естетики теми. Мистець образотворчий, як і поет, творить праобрази речей, піддані особливим законам гармонії форми. Естетика буде тут

елементом зовсім зовнішнім, вона може існувати або й ні, може бути в більшій чи меншій мірі приявна, проте вона не вирішує сама собою мистецького твору. Ось чому теми »негарні« можуть бути зовсім гарні в мистецькому творі, якщо тільки вони будуть позначені індивідуальною формою, тобто новим її відкриттям, об'явленням.

Одна з новіших Крукових різьб — це жіночий »Акт« у природну величину. Великі, прості форми, архітектонічне звучання цілости, показує Крукові можливості в ділянці саме монументальної різьби. Саме такого роду різьба надається до сполуки з архітектурою, і треба пожалкувати, що мистцеві досі не довелося тут сказати своє слово. Саме у великих форматах, на тлі монументальних стін, колон, сходів, басейнів, їхніх перспектив — стало б перед нами на ввесь ріст Крукове мистецтво і його можливості. В тісному ательє його твори багато тратять — для них треба віддалі, простору, тла. Творити саме таке мистецтво — для цього мистець має в руках усі дані. І хоч українські Капітолії і Пантеони — ще в майбутньому, приємно знати і мати певність, що в нас сьогодні є мистці, спроможні виконати поставлені великі завдання й оживляти камінь і бронзу.

АНТІН ПАВЛОСЬ

І довоєнні економічні умови в Галичині, і воєнні роки, що кидали людиною з місця на місце, були головною причиною того, що Антін Павлось мусів обмежуватись малими форматами своїх творів. А він же має за собою немалу кількість проєктів для монументів, з яких тільки один — нагробний пам'ятник композиторові Вікторові Матюкові, пощастило йому виконати у більших розмірах. З інших, ще довоєнних праць нічого здійснити так і не вдалося, а був між ними, м. ін., проєкт монументального пам'ятника поляглим, що мав стати на Янівському цвинтарі у Львові, та що через заборону, поза проєкт так і не вийшов.

Заборони — це теж була одна з найголовніших причин, що гальмувала розвиток української різьби, зокрема монументальної. Відомо, що площі й вулиці українських міст оздоблюють майже виключно пам'ятники чужинців, їхніх вождів і »культуртреґерів«, не раз украй ворожих українському народові. Взагалі тісно пов'язана з різьбарським мистецтвом, історія пам'ятників в Україні потребувала б цілої книги, але вистане згадати тільки той факт, що, наприклад, у Львові годі було добитися дозволу поставити бодай Шевченкове погруддя у скверику перед будинком його імени, а в столиці України монумент гетьмана Богдана Хмельницького міг бути поставлений тільки з умовою, що на ньому буде написано, нібито він — »дарунок Росії«. В роках двадцятих і тридцятих, якщо в Східній Україні і ставлено який пам'ятник, так була це завжди тільки апотеоза чужої влади і чужої ідеології, досить згадати монументальний пам'ятник Шевченкові в Харкові, виконаний, зрештою навіть не українськими мистцями (хоч і за первісним проєктом мистців українських). Ця послідовна політика окупантів аж ніяк не могла причинитися до особливого розвитку української монументальної різьби, і їй довелося звужувати діяпазони до форм ательєрних, кімнатних.

В цій безтрадиційності пам'ятникової різьби тим більшу увагу привертають до себе Павлосеві спроби створити, покищо бодай у проєктах, монументи визначних історичних постатей України. Цікаві тут особливо кінні постаті короля Данила, князя Романа Галицького і гетьмана Богдана Хмельницького. Хоч вони й у зменшених розмірах, їх виконання настільки прицизне і завершене, що і з тих проєктів можна вже збагнути, як виглядали б вони у величині оригінальній. Це стосується особливо до монументу короля Данила, що був показаний 1943 р. у Львові на виставці Спілки Українських Образотворчих Мистців у цілості, тобто разом з підставою-п'єдесталем. До речі тут буде згадати, що Павлось — уродженець Холмщини, отже його пієтет до цього короля, засновника холмської столиці, так сказати б, зумовлений психологічно й органічно.

Всі три монументи — короля, князя й гетьмана (цей останній, на жаль, у репродукції показаний бути не міг), побудовані на тій самій основі. Вона — наскрізь традиційне композиційне розв'язання проблеми коня і вершника на ньому і, можливо, в будь-якому чужому мистецтві, де за сторіччя монументів призбиралося багато, ті Павлосеві проєкти великою новиною й не були б. Проте, за безтрадиційністю таких творів у мистецтві українському, вони в нас є немалою новістю, в них бо майже не має попередників. Старе українське мистецтво знає в різьбі коня і вершника тільки на плоскорізьбі, а при всьому багатстві мистецтва іконографічного українська різьба довгі віки не виходить поза мотиви орнаментальні, і щойно в добу барокко і рококо подибуємо різьблені постаті св. Юрія на коні. Отже паралелю цим Повлосевим різьбам слід шукати тільки в різьбі західньоевропейській, що від часів античних незвичайно багато на такі мотиви, — згадати б тільки розв'язки проблеми кінь-вершник у римському монументі Марка Аврелія на Капітолії, в ренесансових монументах Ґаттамелята долота Донателло в Падуї або Коллеоні долота Вероккіо у Венеції. Далі, головне від доби барокко, таких монументів — незчисленна кількість. Власне, барокко, як стиль динамічний, добре надавалося для віддачі великих жестів і пишноти історичних постатей.

Барокко згадуємо недаром, з цим бо стилем деякою мірою і зв'язані Павлосеві проєкти. Не шукаючи свідомо відтворення стилю доби (12—13 ст.), мистець повернув свою увагу більш на зображення індивідуальних, характеристичних для кожного володаря рис; отак король Данило дає персоніфікацію могутности, а Великий Гетьман, постать 17 сторіччя, — величности. Характер матеріялу, з якого виконані

проєкти, не раз відбивається на ефекті цілости, так, наприклад, при кн. Романі не усунені ще підпори, потрібні в глиняному моделі тоді, як для бронзи вони зовсім зайві.

Мистці творять поза часом, не зважаючи на т. зв. умови. Історія котиться сьогодні приспішеними темпами, і хто знає, чи ми ще одного дня не побачимо на площі котрогось з українських міст який з тих монументів Павлося...

Павлось залюбки різьбить тварини. Ось його коні, представлені в різних варіянтах, у спокої або в усій експресії руху. Улюблений його мотив — пара коней, що гризуться в бігу або що зірвались на дибки. Мистець у зовсім невеликому форматі вміє тут схопити і передати сутнє — динаміку руху, що переконує легкістю композиції і швидкістю своєї обсервації.

Зовсім окремий цикл творять постаті фігуральні на мотиви селянські й робітничі. Згадаємо тут такі речі, як »Робітниця«, »Пастух«, »Дівчина з серпом« (тут не репродукована), »Голод« тощо. Особливо цікава »Робітниця«, твір 1940 р., де можна б дошукуватися подібного комплексу землі, що й у Крука. Та коли при Крукові, як аналогія згадується Барлях, різьби Павлосеві, якщо шукати співзвучних порівнянь у чужому мистецтві, ближчі до творів Костантина Меньє, чільного бельгійського скульптора на переломі 19-20 ст. Праця була одним з головних моментів творчости Меньє, і він залюбки брав мотиви своїх різьб із життя селян, вуглекопів, вантажників, безробітних тощо; у добу оформлювання могутніх робітничих рухів на Заході його мистецтво було наскрізь актуальне і співзвучне своїй добі, а втім мотив праці — в мистецтві мотив вічний. Павлось у своїй »Робітниці« розв'язує покладену проблему з немалою майстерністю. Він подає постать у спочинку, у статиці, проте, композиційно він досягає багато руху і ритму у своїй поданій трохи назад постаті, де знаряддя праці — мотика, яку дівчина тримає в руці, — композиційно творить до постави тіла протирух, що, розвиваючись у свою чергу від круглої підстави, концентрується в руці постаті. Сильно оперті ноги, ядерно модельовані груди, міцна шия і руки дають відчути силу. Безпосередній реалізм постаті переборений дискретною стилізацією драперії, в пливучих лініях якої можна б дошуковуватися відгуку монументальної школи Бойчука.

»Голод« — твір із сильним соціяльним звучанням. Ідея його узагальнена. Це може бути й одна із щоденних незчисленних драм колхозної панщизнянниці, може бути й жертва безробіття в умовах капіталістичних або просто жертва якогось катаклізму, війни, голоду.

Важить завжди — людина і її трагедія, тут, точніше, трагедія матері, що стоїть із знесиленою дитиною, вп'яливши свій погляд кудись у простір, з якого вона вже навіть не вичікує рятунку. Є в цьому творі наче далекий перегук з відомими подібними мотивами Кете Кольвіц.

Цикл найновіших праць Павлося — це низка жіночих актів, де мистець досягає може найбільшої майстерности. Для різьбаря віддача людського обнаженого тіла була і є проблемою завжди найосновнішою і найважчою. Іван Мартос, український клясицист на переломі 18-19 ст., може власне із своїх клясицистичних позицій розумів уповні вагу цієї проблеми в різьбі і дав її характеристику в одному із своїх листів: »Тіло є одінням чудесним, матерією, в понятті мистців зітканою Божими пальцями, чого не зможе наслідувати ніяка людська хитрість... Одіння ж, складене з тканини, як по-мистецьки воно й не було б видрапуване або складене, все говоритиме про твір рук людських, річ холодну, неодушевлену«... — Важливий тут і той факт, що тіло людське не зміняється, бодай за тисячоліття воно майже не змінилося (проблема, зрештою, зв'язана з розвитком і упадком рас), тоді як одежа — змінлива, залежна від моди. Отак людське тіло само для себе — наче позачасове і тим вдячніший мотив для мистця, що теж хоче зробити своє мистецтво позачасовим.

Зокрема, відображення жіночого тіла цікавить різьбаря особливо мірою з погляду повности, округлавости його форм, гармонії його ліній, тоді як тіло мужчини куди менш гармонійне, що й зрозуміле, бо його сповняє не ґрація, а сила. У Павлосевих різьбах, власне, вражає ґраційність рухів, ліризм і ще якесь особисте тепло, усміх, що пливуть від його постатей. Завжди якась основна велика лінія проходить крізь усю різьбу. Ось, наприклад, мистець хотів висловити смуток — і сама лінія вигнутих плечей передає вже це враження; ось »Ранок« — і ціла постать тягнеться всім тілом до сонця; »Вечір« — лінія рук, що тримають косу, і легко піднята голова з замріяним поглядом — вже дають враження вечірньої втоми. У »Спочинку« незвичайно ґраційно передано півоборот тіла, що саме модельоване ядерно і водночас м'яко та що добре передає дівочість постаті. Еротизм усіх тих постатей безперечний, але він опоетизований, сам собою у вічі не впадає, бо він тільки один з елементів жіночости, а не ціль сама в собі. Власне тут, у його передачі, мистець досягає вищого, суто мистецького виразу.

Улюблений матеріял Павлося — теракота. Випалена глина із своїм рожевавим або жовтавим відтінком особливо надається для від-

дачі людського тіла, і цю притаманність матеріялу мистець використовує уповні.

Ці жіночі фігури Павлося може більш, ніж будь-які інші його твори, дають доказ саме творчого реалізму. Тут, справді, природа не відображена сліпо й механічно, тут мистець, зберігаючи всі реальні складники природи, піддав їх якійсь одній загальній образотворчій ідеї, передусім — ритму. Ритм бо — завжди і в кожному мистецтві всіх часів був і є найголовніший мистецький елемент, що фактично попереду всіх інших визначає суть і характер твору. А втім — це закон не тільки мистецтва образотворчого. У Павлося є свідомість цього, і ця свідомість завжди збагачує його тонке мистецтво, робить його справжнім відображенням змісту життя, процес вияву якого — також ритм.

БОГДАН МУХИН

Творчість Богдана Мухина на тлі сьогочасної української скульптури особливо цікава. Характером свого мистецтва він сильно відрізняється від усіх панівних у сьогочасній українській різьбі напрямів. Щось стихійне, наче доісторично-первісне, лежить в основі його мистецтва, в ньому звучить якийсь призабутий комплекс дикого степу, що, проте, мав і свою немалу культуру. І, можливо, джерел Мухинової творчости слід шукати не в нашій добі, не серед його, українських чи чужинних, сучасників, а десь далеко — в тому атавізмі, що споріднює його твори із тваринно-орнаментальними скульптурами мистецтва припонтійського (1700 рр. до Христа на Кубані) чи пізнішого мистецтва скитського з 7—4 ст. до Христа, яке, не зазнавши ще грецьких впливів, визначалося своєрідним реалізмом. А втім, творів того мистецтва залишилося небагато, і годі дошукуватися якихсь безпосередніх аналогій, про це, зрештою, нам і не йшлося. Важливий — дух того мистецтва. Отак фантазія і стихійність Мухинового таланту мають у собі щось справді органічно східнє, казкове, а водночас і антиконструктивне, що саме і є однією з головних прикмет усіх східніх мистецтв.

Реалізм спостерігання в Мухина тісно пов'язаний з особливою романтикою, героїзованою, опоетизованою сильною міркою історизму. І недаремне він вибирає свої мотиви саме з героїчних епох — княжої й козацької. Центральна в його дотеперішній творчості річ — »Слава«, — твір, що має кілька варіянтів, — може найкраще дає збагнути всі характеристичні риси його творчости: незвичайну бистроту обсервації, стихійність, динамізм руху — елементи, притаманні саме його степовій вдачі. І знову — недаром його мистецтво так тісно поєднане з конем, без якого ми досі не уявляємо собі

степовика. Бо Мухин — майстер особливо в зображенні коня, і в цій ділянці він може сьогодні єдиний в мистецтві, не тільки українському. Кінь у Мухина — не тільки тварина, передана з більшим чи меншим знанням анатомії а щось більше — це уособлення степу, простору, безкраю, вітру: стоїть кінь, простягши голову з роздутими ніздрями і з розвіяною гривою, і ви почуваєте, що навколо нього є ще щось, якась рухома невидна сила, що зумовлює його, коня, призначення в степу — гнати навперейми з вітром. Звідси, власне, і йде ця велика сила поетичного настрою. Одне слово, Мухин відчуває коня, як родовитий степовик і, якщо можна говорити про »психологію коня«, то, власне, Мухин уміє дати »психологічний портрет« степовго коня.

Сказано: Мухин реаліст і романтик водночас. Самий його реалізм стилево можна б здалека прирівняти до реалізму Розена, автора відомих плоскорізьб на пам'ятнику Котляревського в Полтаві, а в поєднанні реалізму й романтики Мухиновим попередником міг би бути Мікешин, творець монументу гетьмана Хмельницького в Києві. Але яка між ними суто мистецька різниця! Про Мікешина мистецька критика пише однозгідно, що він, як скульптор, не мав суто різьбарського почуття і що його різьби своїми позами більш малярські чи там мальовничі. Його Хмельницький, — власне, такий романтизований твір, досить грубо реалістичний і з боку різьбарської форми мало цікавий, хоч, проте, мальовничістю своєї постави і руху перевершує не один подібний клясичний монумент його доби. Мухин далеко багатший від Мікешина своїми різьбарськими формами, як і романтичною сміливістю своєї фантазії. Форма й стала в нього тим моментом, що вже не дає почувати комплексу тієї деякої провінційности, яка ще так сильно позначає різьбу Мікешина, — комплексу, що досі був майже невід'ємною частиною різьби на козацькі мотиви. І, власне, тільки високоякісна форма дає Мухинові змогу переборювати цей комплекс.

Мухин ліпить майже виключно з воску і думає про бронзу або срібло. Відомо, що бронза має зовсім відмінні, як камінь чи глина, закони статики, вона, завдяки своїй гнучкості і розмірній легкості (різьби можна виливати в середині порожні, що неможливе при різьбі в камені) може підносити вгору великі маси на розмірно невеликій підпорі. Мухин уповні використовує ці особливості бронзи, доказом чого може бути хоч би згадана»Слава«. Композиція, складена з трьох вершників і коней, вся зосереджена в одному пункті, де

опираються три пари кінських ніг, вся ж решта маси завішена в повітрі, летить. Усі три коні з їздцями наче зливаються в одну фантастичну фігуру, що уособлює рух вперед, гін, порив, і лінії цього руху-пориву мистець скорив усе: випружені ноги коней, подані назад, протиставлені напрямній основного руху, постаті вершників, розвіяні киреї і тигрова шкура, зброя, ремені — все те відривається від землі і злітає, маса єдиним поривом підноситься вгору. Ідеєю твору було віддати саме цей порив, і такою в нашій свідомості і є ідея козацької слави.

В »Князі Ігорі« плястична ідея інша. В групі цій, овіяній поезією Слова о полку, є щось погрозливе і трагічне, і це почувається в похиленій гривастій голові могутнього коня, наче врослого в землю, почувається в піднятій в стременах постаті князя, що став віч-на-віч із своєю долею, яку він сам викликав до бою. Мистець представив саме момент, коли наближається щось тривожне й невідоме, і навколо постаті наче вичувається крик птахів і звірів, скигління Дива, а в чорній масі групи — чути затьму сонця. Саме до цього осереднього і найбільш драматичного моменту Слова о полку й нав'язана Мухинова різьба, що, як і »Слава«, — глибоко поетичний твір на тему українського минулого.

Є в Мухина низка різьб, зв'язаних з козацьким побутом абож просто мальовничі постаті запорожців. Тут декуди мистець дається надто пірвати сюжетній мальовничості, і бажання віддати всі аксесуари приводить його не раз до зайвого натуралізму. Ось така, наприклад, різьба »Козак, що п'є« (»Тараня добра, та горілки мало«), річ, створена із справжнім репінським розмахом і гумором, та де напій, що спливає по грудях козака, — аксесуар зовсім натуралістичний. Це переборення натуралізму доводить подекуди до своєрідної двоїстости Мухинового мистецтва. Його пишний »Чумак у степу«, що наче володар просторів, на своєму возі пропливає степовими безкраями, задовольняє наше відчування природи великою правдою обсервації, з якою мистець передав усі характеристичні риси волів, воза, чумака, а водночас, із погляду суто мистецької форми, почуваємо надмірну складність деталів, між якими мистець, свідомо чи несвідомо, не зробив вибору. Те саме можна сказати у зв'язку з намаганням мистця передати от хоч би орнамент на драперії, тобто деталі, які, з погляду різьбарської маси, тільки розбивають єдність твору. Мухин у дріб'язковість деталів не запускається там, де він віддає рух; на це не дозволяє сама функціональність руху, що

змушує симпліфікувати форми, скоряти все побічне одній основній ідеї. Отак рух, динаміка — стають у нього чинником високого стилю.

Між новішими творами Мухина є й зображення жіночого тіла. Стрункістю й гармонійністю визначається його »Акт«, увесь у ритмі пливучої, хвилястої лінії. Коли у статичного Крука подібна різьба росте вгору, як колона, в динамічного Мухина, — як спіраль. Характер матеріялу — гладка і блискуча бронза — надає його постаті особливої стрункости і якоїсь гадючої звинности. »Ніч« — рідка в Мухина праця в мармурі; вона інтриґує своєю зумисною невикінченістю, як інтриґують і подібні твори Родена, в якого багато різьблених постатей наче щойно народжується з мармуру. Як і в бронзі, в цьому Мухиновому мармурі, вражає та сама пливкість лінії, єдність ритму, переборення матеріяльности каменю. Коли Павлось у подібних мотивах більш зосереджений, інтимний, Мухин у своїй різьбі наче має єдине бажання — скорити все лінії, вигадливій своєю хвилястою, орнаментальною арабескою. Цікаво тут простежити те, наскільки зміна матеріялу зміняє і стиль виконання; твердий і впертий при обрібці камінь — не віск, що в теплому стані дається вигинати в найфантастичніші форми. Камінь диктує свої вимоги ліній, більш поземих, ніж вертикальних, і звідси, при всій їхній динаміці, більше спокою, статуарности.

Мистець, що працює в бронзі, мусить бути й добрим техніком. Вилити бронзу з доставленого моделю потрапить кожна фахова ливарна робітня, але остаточного вигляду бронзовій різьбі надає сам мистець. Сам відлив — це до деякої міри для нього ще матеріял сирий, мистець мусить його покарбувати, покрити патиною, тобто зоксидувати кислотами і так притьмити блиск металю. Мухин з металями робить найрізнорідніші експерименти, виливає в бронзі і сріблі, оксидує металі абож навпаки — полірує метал, так що бронза блищить, мов золото. Ремісничa всесторонність, з якою мистець береться до своїх творів, є невідлучний чинник його мистецтва і тим то воно мимоволі нагадує майстрів ренесансу, де, наприклад, у робітні Бенвенуто Челліні, ремесло і мистецтво було поняття однозначне і нерозривне.

Вертаючись до характеру Мухинового мистецтва, варто відзначити, що його різьби — це передусім твори непереможної фатазії, рідко зате твори, різьблені з моделів. Може тому в його мистецтві ніколи не вичувається пози, завчених і багато разів передаваних постав, а за те скрізь у нього домінує велика свобода руху, все нового,

несподіваного. Можливо, що такі його речі, як »Слава«, можуть з погляду різних усталених і вироблених законів плястики викликати деякі застереження, проте ніхто не заперечить, що саме такі твори прокладають сьогочасній різьбі зовсім нові шляхи. Його сміливість в оперуванні формою є тим елементом »дерзання«, що одне здатне її оновляти. Чималі дози т. зв. літературности — в нього: елементів романтично-героїчно-історичних, були б зовсім банальні, коли б вони не були виповнені високоякісною формою; тут власне є те, що його відрізняє від його попередників, в яких та літературність переважала моменти суто мистецькі і сходила на ілюстрацію, тобто на твори, які, відірвані від теми, що вони її зображували, для неознайомленого з темою ставали мало цікаві. Тим часом твори Мухина — самостійні мистецькі твори, і так їх буде розуміти і українець, якому близька і відома тематика його творів, і чужинець, який тієї тематики може не знати, але до почуття й свідомости якого говоритиме форма. Або можна це сказати ще інакше: через форму він, чужинець, пізнає зміст, функцією якого і є форма. Крім цього, не можна ще раз не відзначити динамічности Мухинового мистецтва, такої характеристичної саме нашій бурхливій добі. Коли за мітичним мистецтвом антики стоїть спокій, мистецтво сьогочасне позначує експресія, динамос неспокою і тривоги. Тут Мухин безпосередній син своєї доби.

* *
*

Мистецькі досягнення Крука, Павлося й Мухина, що про них була мова, — все твори без винятку воєнних і двох післявоєнних років. Постали вони в зовсім ненормальних умовах, у тих не раз незвичайно коротких проміжжях часу, що були поміж боями й евакуаціями, безнастанних переїздах з місця на місце чи втечах, під кількома окупаціями, з яких кожна приносила свою, чужу українському мистецтву ідеологію і, згідно з нею, вимагала й »нових«, їй потрібних, мистецьких форм. Твори ті постали в умовах не раз перманентного браку матеріялу, який приходилося здобувати часто коштом своїх власних харчових пайок або шляхом нелеґальним. Мистцеві-маляреві вистане кутка кімнати, він може працювати і в пленері і потім поскладати своє знаряддя і твори, графікові вистане будь-якого стола, але різьбар мусить мати бодай примітивну робітню, де б він міг розкласти свої матеріяли — глину, ґіпс, камінь, модельні столи тощо, мусить мати зв'язок з робітнями, що випалюють глину чи відливають бронзу (що під час війни було суворо

заборонене), словом, мусить мати хоч трохи влаштоване постійне місце праці. А готові твори в умовах війни часто присуджені на пропаще, не може ж мистець тягати з собою відливів з ґіпсу, важку бронзу чи ламку теракоту. Тож не дивно, що не раз із довгої творчої праці залишилася мистцеві тільки витерта невеличка знимка, а не раз він і того не має, бо не було коли або чим її зробити... Правда, в мистецтві важливий тільки сам твір як сума таланту, знання, техніки і просто самої організації праці, а не умови, серед яких він постав, — тим не менш як не згадати саме ті ненормальні умови, серед яких творилося українське мистецтво?

Тільки справжня любов до мистецтва, справжній ентузіязм могли переборювати всі труднощі і, наперекір усьому, творити мистецтво і, навіть більше, рухати його вперед, до нових творчих перемог.

KRUK-PAVLOS-MUCHYN

In Ukrainian sculpture of to-day we can observe an interesting phenomenon: it runs — counter to the general trend of contemporary art which clearly approaches abstraction —, not beyond the boundary of a more or less widened realism. In Oleksander Archypenko the Ukraine gave the world a master of extreme formalism, in whose wake, however, Ukrainian sculptors did not follow out of various reasons. The most important is probably provided by the character of the Ukrainian itself; it is markedly peasant in essence with its intimate connection with the soil and its cultivation as with the whole of Nature, a character which finds direct expression in art. In short, the Ukrainian artist is for ever striving to discover and experience Nature anew in all her constant changes and infinite variety.

For different reasons Ukrainian sculpture was not able to develop on such broad lines as painting and the graphic arts. Sculptors in general could not create works of art for the masses; at certain occupation periods in the Ukraine it was forbidden to erect Ukrainian monuments. Lemberg for instance had not one such statue in a public square or in a street. In eastern Ukraine monuments were regarded as means of governmental propaganda, and were restricted in appeal and not intended to last long. The ideological mistrust went so far that the giant monument to the national poet Shevchenko in Charkiw was neither created in the Ukraine, nor executed by a Ukrainian artist. So most Ukrainian sculptors retired to their studios and limited down the subjects and the outward form of their works. Nevertheless, Ukrainian sculpture to-day can boast of a number of interesting artists such as Fedir Jemec, Iwan Severa, Wasyl Masjutyn (known also as a black and white artist), Mychailo Lysenko, Andrij Kowerko, Serhij Lytwynenko, Mychailo Chereshnowskyj, who represent its various styles from neoclassicism to expressionism. Archy-

penko with his constructivism is in a class by himself. Since twenty-five years he has been working in America and, to a certain extent, belongs to the history of art in North America.

Hryhor Kruk, Antin Pavlos and Bohdan Muchyn represent the young generation of Ukrainian sculptors who held their ground in spite of the unrest of the war with its unfavourable influence on art in general and sculpture in particular. During hostilities or evacuation the sculptor is not able to carry his work with him from place to place, so that there is left at best only a photograph of his sculptures that have cost him years.

The attention and criticism of friends of art at home and abroad were attracted by the solid technical ability of all three artists, the seriousness of their work, the stylistic problems they solved and above all, their great power of creation.

Hryhor Kruk is a peasant's son and this „peasant complex" is clearly expressed in his art. Especially in his figures a certain uniqueness strikes us, a comprehension of life in the process of waking and growing. The form, so refined in his portraits, often deliberately rejects all refinement, all striving for „pleasant" lines or „beautiful" features, tendencies he has in common with artists such as Brueghel, Millet, Barlach and others with this „peasant complex". Heaviness, uniformity and abundance characterize this art bound to the soil and its cultivation. And if we wanted to look for sociological traits in his sculptures it would not be difficult to note his types displaying something of the spirit of the smallholder, so typical for Galicia. His figures combine a certain „douleur de vivre" with an ardent, yearning love of life. We are thinking here of his „Seamstress" and „The Pregnant Woman" with their mysterious smile.

Kruk studied at the academies of art at Cracow and Berlin under Prof. Focke and Hitzberger. These early years of training left their traces on several of his older works, the „Kneeling Woman", „Aphrodite" with their marked archaic-Greek influence, while the large „Nude" already shows a more individual treatment. The „Head of a Boxer", dated 1940 is one of Kruk's masterpieces, being powerfully formed with great comprehension of the material in relation to space and light. The „Head of a Czech" shows the striving for greatest possible simplicity-the artist reduces the block to its original, almost spherical form. The female head „Longing" is kept in the geometric form of an oval, as if rounded off on a potter's wheel and uniformly wrapped in light and shade. In all its simplicity this sculpture breathes profound expression, is the living incarnation of the lifeless outer shell, which must be the essence and the

function of every art if, in Rilke's words, it is „to create something between God and man".

Kruk's sculptures have many monumental traits, so that a studio is too small for them. They demand great perspectives, a corresponding background of extensive wall space, columns and staircases. This is not only a requisite of Kruk's style; the dimensions even of his portrait busts are generally larger than in life.

Antin Pavlos intended to create some monuments still before the war. His intentions, however, did not get beyond plans for the reasons already indicated. He is particularly interested in one of the most popular subjects of sculpture: the horse and the horseman. He solved this problem by means of well-weighed principles that perhaps would not have been novel elsewhere, but which evoked great interest in the Ukraine, where there was no tradition in equestrian statues. Pavlos loves to sculpture animals; in his numerous groups of horses he gives evidence of a keen observation which permits him to reproduce the movement and its lively expression. Pavlos also created statues of peasants and workmen, and if we mentioned Barlach's work as an analogon to Kruk's sculptures, Pavlos has more of Constantine Meunier. Social facts stand out as sharply from his work as from the drawings of Käthe Kollwitz. („Hunger".) His „Workwoman" is particularly characteristic as an utterance of his own enobled realism in an execution of an almost monumental style. But Pavlos reaches mastery in the portrayal of the nude female body. The brown-red of the terra cotta he uses is especially suited to these sculptures. They are not large in proportions, but thte artist can make them express the grace and subtlety of the scarcely developed maidenly body. A fine eroticism is one of the components of his work. A main line running through all his sculptures holds them together as compositions. In harmony with the general mood this line becomes the rhythmical melody of joy or of longing. And again we remind ourselves that art is not merely the imitation of Nature. This imitation must be subordinate to the laws of a special rhythm, which is the basis of all art and above all, of life.

Bohdan Muchyn's work pulses with dynamic power and original force. His realism is mingled with marked romantic features, with historism and hero-worship. That is why he prefers to represent figures from the Cossack period. There is no pose about his sculptures—they all are the expression of a spontaneous fancy. He has eastern features of character, a prehistorical complex, if this term may be used. For parallels to his art one must go to the animal ornament in Pontic art as it deve-

loped in 700-400 B. C. in Kuban and to Scythian art, when it was peculiarly realistic and not yet influenced by Greek statuary. His home is the steppe and not only by accident he has such a predilection for horses. Here he is a master with few equals in modern sculpture. His horse is not the anatomical replica of an animal, but it is the personified idea. In his sculptures „Prince Ihor" we catch echoes of the menace and the tragedy of the „Song of Ihor", and in his „Horse in the Steppe" the animal becomes one with the rushing storm. An unusually interesting composition is „The Glory", where the entire mass of the three horses with their horsemen rests on a tiny support, giving the impression that they are flying through the air; Cossacks and horses fuse to create one unique form, all lines converging upwards. Muchyn masters the reproduction of movement, which as a factor subdues naturalism forthcoming now and again when the artist wants to reproduce picturesque details, e. g. ornaments on textiles.

The „Salt-drivers in the Steppe", the „Drinking Cossack" and other Cossack figures are full of expression and sometimes also humour, such as perhaps since Rjepin no artist has attained in the treatment of such themes. Among Muchyn's latest works we find nudes in bronze as well as in marble, showing the artist's ability to reproduce the harmony of rhythm. Muchyn models exclusively in wax and casts his works in bronze or silver. Wax he considers to be the ideal material which permits of fantastic forms in a way that clay never does. The care with which he manipulates his material reminds us with its mingling of art and craft of the traditions of Benvenuto Cellini.

Opinions may differ as to Muchyn's work if judged by various laws that hold for sculpture. Yet it cannot be denied that his boldness in solving various problems has made him a pioneer and has brought new sound elements into contemporary sculpture. In modern exhibitions we find works where we must doubt whether the artist in order to preserve the freshness of the first impression has deliberately left his work unfinished, or whether he simply had not the power to finish it. In analysing the work done by Kruk, Pavlos and Muchyn one must emphasise the fact that they honestly endeavour to give completely planned and finished works. This is one of the old traditions of sculpture which is unfortunately too rarely observed to-day.

KRUK-PAVLOS-MUCHYN

In der zeitgenössischen ukrainischen Skulptur können wir eine interessante Erscheinung beobachten: sie geht — entgegen den Tendenzen der heutigen allgemeinen Kunst, die deutlich der Abstraktion zustrebt — über die Grenzen eines mehr oder weniger erweiterten Realismus nicht hinaus. Die Ukraine gab der Welt in Oleksander Archypenko einen Meister des extremen Formalismus, dessen eingeschlagene Wege jedoch die ukrainische Skulptur kaum weiter verfolgte. Gründe dafür gibt es genug, jedoch liegt wohl der wichtigste im Charakter des Ukrainers selbst beschlossen im Übergewicht eines eigenartigen bäuerlichen Komplexes: — Bindung mit dem Boden und seiner Bearbeitung, mit der Natur — eines Komplexes, der seinen unmittelbaren Abglanz in der Kunst findet. Mit einem Worte: die Seele des ukrainischen Künstlers strebt noch immer danach, alle Formen der sich ewig wandelnden und unendlich mannigfaltigen Natur stets neu zu entdecken und zu erleben.

Verschiedene Ursachen trugen dazu bei, daß die ukrainische Skulptur sich nicht so breit und voll entwickeln konnte wie die Malerei oder die Graphik. Die Bildhauer waren meistens nicht in der Lage, ihre Kunstwerke für die breite Öffentlichkeit zu schaffen, da es z. B. während verschiedener Okkupationsperioden in der Ukraine sogar verboten war, ukrainische Denkmäler aufzustellen. So hatte Lemberg nicht ein einziges auf einem öffentlichen Platz oder in einer Straße. In der Ostukraine galten sie nur als Agitationsmittel der Regierung, die bloß auf zeitbeschränkten Effekt und nicht auf längere Dauer berechnet waren. Das ideologische Mißtrauen ging so weit, daß man das riesige Denkmal des Nationaldichters Schewtschenko in Charkiw nicht in der Ukraine und nicht durch ukrainische Künstler ausführen ließ. Alles dies führte dazu, daß die ukrainischen Bildhauer sich in den meisten Fällen in ihre Werkstätten einschlossen und Themen sowie Formate begrenzten. Trotzdem kann die

ukrainische Skulptur der Gegenwart interessante Individualitäten aufweisen, wie Fedir Jemec, Iwan Sewera, Wasyl Masjutyn (bekannt auch als Graphiker), Mychajlo Lysenko, Andrij Kowerko, Serhij Lytwynenko, Mychajlo Tschereschnowskyj — sie alle sind Vertreter der verschiedensten Stile in der zeitgenössischen ukrainischen Bildhauerei, vom Neoklassizismus angefangen bis zum Expressionismus. Vollständig abseits steht Archypenko mit seinem Konstruktivismus. Er arbeitet bereits seit einem Vierteljahrhundert in Amerika und gehört schon teilweise der nordamerikanischen Kunst an. Hryhor Kruk, Anton Pavlos und Bohdan Muchyn sind die Vertreter der jungen ukrainischen Bildhauergeneration, die sich trotz der in jedem Kunstzweig und besonders in der Bildhauerei sich ungünstig auswirkenden unruhigen Kriegsjahre behaupten konnten. Der Bildhauer kann während der Kriegshandlungen, bei Ortswechsel oder Bombardierung seine Arbeiten nicht mit sich führen, so daß ihm manchmal nach jahrelanger Mühe im besten Falle nur eine photographische Aufnahme seiner Werke übrigbleibt. Das solide technische Können aller drei Künstler, der Ernst in ihrem künstlerischen Schaffen, die von ihnen gelösten Stilprobleme und vor allem ihre große Schaffenskraft waren imstande, die Aufmerksamkeit und Kritik eigener und fremder Kunstfreunde auf sie zu lenken.

Hryhor Kruk ist ein Bauernsohn, und dieser — wenn man so sagen darf — bäuerliche Komplex kommt im Charakter seiner Kunst klar zum Ausdruck. Besonders in seinen figuralen Darstellungen tritt uns eine gewisse Erstmaligkeit entgegen, ein Erfassen des Lebens im Prozeß seines Erwachens und Entstehens. Die Form, zuweilen in seinen Porträts so verfeinert, verliert hier manchmal bewußt alle Verfeinerung und Ausrichtung auf „gefällige Formen" oder „schöne" Wesenszüge, wie es vielen Künstlern mit diesen Bauernkomplexen, wie Brueghel, Millet oder Barlach, eigen ist. Schwere, Einheitlichkeit und Fülle charakterisieren die mit der Scholle und ihrer Bearbeitung verbundene Kunst. Und wenn wir soziologischen Zügen in seiner Kunst nachspüren wollten, würde es uns nicht schwer fallen zu bemerken, daß seine Typen etwas vom Geiste eben dieses Kleinbauerntums — so typisch für Galizien — an sich haben. Seinen Gestalten haftet neben einer gewissen Lebensangst gleichzeitig eine eigentümliche sehnsüchtige Lebensfreude an. Wir denken hier an die „Näherin" und die „Schwangere" und ihr geheimnisvolles Lächeln. Kruk studierte an der Krakauer und später an der Berliner Kunstakademie bei Prof. Focke und Hitzberger. Diese Studienjahre zeichnen sich in einigen seiner früheren Skulpturen — die „Kniende", „Aphrodite" — mit ihrem deutlich archaisch-griechischen Einschlag ab, während der große

„Akt" schon mehr individuelle Formen zeigt. Der „Kopf eines Boxers", datiert 1940, ist jedoch eine der größten Leistungen Kruks. Kräftig geformt, mit großem Verständnis für das Material in Raum und Licht. Der „Kopf eines Tschechen" weist schon das Streben nach größter Vereinfachung auf — der Künstler führt hier den Block auf seine Urform — beinahe auf die Gestalt einer Kugel — zurück. Der Frauenkopf „Sehnsucht" ist in der geometrischen Form eines Ovals gehalten, wie abgerundet auf einer Töpferscheibe und gleichmäßig von Licht und Schatten umhüllt. Bei aller Einfachheit der Form beherrscht diese Skulptur der höchste innerliche Ausdruck, eine lebendige Beseelung der toten Schale, die das wahre Wesen und die Aufgaben jeder Kunst darstellen, um „ein Ding zwischen Gott und Mensch" zu schaffen, wie Rilke sagte. Die Skulpturen Kruks tragen viele monumentale Züge an sich, so daß ein Atelierraum ihnen nicht genügen kann. Sie verlangen weite Perspektiven, einen entsprechenden Hintergrund von großen Wandflächen, Säulen, Treppen. Darauf weisen nicht nur einige rein stilistische Merkmale seiner Arbeiten hin, sondern auch die Ausmaße: sogar seine Porträtbüsten sind meistens überlebensgroß.

Antin Pavlos stellte sich noch in den Jahren vor dem Kriege die Aufgabe, einige Monumente zu schaffen. Jedoch blieb dieses Vorhaben aus den eingangs erwähnten Gründen in mehr oder weniger vollendeten Projekten stecken. Besonders interessierte ihn eines der beliebten Themen der Bildhauerei: das Pferd und der Reiter. Er löste dieses Problem stets nach durchdachten Richtlinien, die anderswo möglicherweise nicht neu erschienen wären, die aber bei der fast völligen Traditionslosigkeit solcher Skulpturen in der ukrainischen Bildhauerei hier bedeutendes Interesse erweckten. Pavlos liebt die Tierskulptur: in seinen zahlreichen Pferdegruppen bemerkt man eine scharfe Beobachtungsgabe, mit der er die Bewegung und ihren lebendigen Ausdruck wiedergibt.

Pavlos schuf auch Bauern- und Arbeitergestalten, und wenn man bei Kruk als Analogon seines Schaffens Barlach erwähnte, stünde Pavlos Constantine Meunier nahe. Soziale Züge sind in seinen Werken zuweilen so scharf herausgearbeitet wie bei Käthe Kollwitz („Hunger"). Seine „Arbeiterin" ist besonders charakteristisch als Ausdruck seines eigenen veredelten Realismus in höchst stilgerechter, fast monumentaler Ausführung. Besondere Meisterschaft erreicht Pavlos jedoch in der Darstellung des nackten weiblichen Körpers. Die Terrakotta, aus der er seine Figuren formt, ist mit ihrem bräunlich-rötlichen Farbton für Arbeiten dieser Art besonders geeignet. Ihre Ausmaße sind meistens nicht groß, aber der Künstler versteht es, in ihnen die kaum noch entwickelte Gewandtheit

und Geschmeidigkeit des mädchenhaften Körpers wiederzugeben. Eine feine Erotik ist eine der Komponenten seines künstlerischen Werkes. Eine Hauptlinie, die das ganze Schaffen des Künstlers durchzieht, hält kompositorisch die Massen zusammen. Diese Linie wird im Einklang mit der jeweiligen Stimmung zur rhythmischen Melodie der Freude oder der Sehnsucht — und wieder erinnern wir uns daran, daß ein bloßes Nachschaffen der Natur noch nicht Kunst ist. Dieses Nachschaffen muß den Gesetzen eines besonderen Rhythmus unterworfen sein, der den Grundzug aller Kunst und besonders den des Lebens ausmacht.

Die Arbeiten Bohdan Muchyns charakterisiert eine unbändige Dynamik und Urwüchsigkeit. Sein Realismus ist mit starken romantischen Zügen, mit Historismus und Heldenverherrlichung durchsetzt. Darum wählt er als Vorwurf für seine Schöpfungen am liebsten Gestalten aus der heroischen Kosakenzeit. Nie spürt man in seinen Skulpturen irgendeine Pose — sie alle sind der Ausdruck einer ungezwungenen Phantasie. Sein Charakter schließt östliche Züge ein, einen — wenn man es so nennen darf — vorhistorischen Komplex. Ihm analoges Schaffen könnte man in den Tierornamenten der pontischen Kunst suchen, die sich im 7. bis 4. Jahrh. v. Chr. in Kuban entwickelte, sowie in der Kunst der Skythen noch aus der Zeit, da sie sich uns eigenartig realistisch und ohne die späteren griechischen Einflüsse darstellt. In ihm wohnt derselbe Komplex der Steppe — und nicht umsonst ist seine Kunst so mit dem Pferde verbunden. Hier ist er Meister, wie es nur wenige unter den zeitgenössischen Bildhauern gibt. Sein Pferd ist nicht das anatomisch treue Abbild eines Tieres, es ist das personifizierte Urelement. In seinen Skulpturen wie „Fürst Ihor" klingt die Drohung und Tragik des „Ihorliedes" auf, und in seinem „Pferd in der Steppe" wird das Tier eins mit dem es umbrausenden Wind. Eine ungewöhnlich interessante Komposition ist „Der Ruhm", bei der die gesamte Masse der drei Pferde und ihrer Lenker auf einer winzigen Stütze ruht und den Eindruck erweckt, als flöge sie durch die Luft: Kosaken und Pferde verschmelzen zu einer einzigen phantastischen Gestalt, und alle Formen sind der einen hochaufstrebenden Hauptlinie unterworfen. Eben in der Wiedergabe der Bewegung ist Muchyn Meister. Die Bewegung wird bei ihm zum Faktor, der den ab und zu auftauchenden Naturalismus dort überwindet, wo der Künstler in der Skulptur alle malerischen Details — z. B. Ornamente auf Webereien — wiedergeben möchte.

„Die Salzfahrer in der Steppe", „Trinkender Kosake" und verschiedene andere Kosakenfiguren sind voll Ausdruck und zuweilen auch Humor, wie ihn seit Rjepin vielleicht kein Künstler bei der Bearbeitung

solcher Themen erreichte. Unter den neueren Arbeiten Muchyns finden wir Akte sowohl in Bronze als auch in Marmor, in denen der Künstler die Harmonie des Rhythmus zu erfassen versteht. Muchyn modelliert ausschließlich in Wachs, gießt aber seine Arbeiten in Bronze oder Silber. Das Wachs bildet für ihn das ideale Material, das sich zu den phantastischesten Formen wandeln läßt, wie der Ton z. B. nie. Die Sorgsamkeit, die er bei der Bearbeitung des Materials aufwendet, erinnert uns durch die enge Verknüpfung von Gewerbe und Kunst an die Ueberlieferungen der Kunstwerkstatt Benvenuto Cellinis.

Vom Standpunkte verschiedener anerkannter und in der Skulptur geltender Gesetze aus kann man über die Werke Muchyns geteilter Meinung sein, das eine läßt sich ihm aber nicht absprechen: daß sein Schaffen durch seine Kühnheit in der Lösung diverser Probleme bahnbrechend wirkt und neue gesunde Elemente in die zeitgenössische Skulptur bringt. In den gegenwärtigen Ausstellungen treffen wir in der Mehrzahl Schöpfungen an, bei deren Betrachtung der Beobachter im unklaren bleibt, ob die Autoren absichtlich ihre Werke unvollendet ließen, um die Frische des ersten Eindrucks nicht zu verwischen oder aber, ob ihnen die Schaffenskraft nicht ausreichte, um ihre Schöpfungen zu vollenden. Bei der Analyse der Arbeiten von Kruk, Pavlos und Muchyn müßte man die Tatsache besonders unterstreichen, daß sie sich redlich bemühen, gänzlich durchdachte und abgeschlossene Werke zu geben. Dies ist eine der alten Überlieferungen, die heute leider zum Schaden der Skulptur nicht immer beachtet wird.

Swjatoslaw Hordynskyj.

СПИС РЕПРОДУКЦІЙ
LIST OF REPRODUCTIONS
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

КРУК		KRUK
1. Кучерявий хлопчик. Бронза.	Curly-headed boy. Bronze.	Knabe mit lockigem Haar. Bronze.
2. Клячуча. Бронза.	Kneeling woman. Bronze.	Kniende. Bronze.
3. Афродита. Ґіпс.	Aphrodite. Plaster.	Aphrodite. Gips.
4. Швачка. Бронза.	Sewing woman. Bronze.	Nähende. Bronze.
5. Вагітна. Бронза.	Pregnant woman. Bronze.	Schwangere. Bronze.
6. Втеча. Ґіпс.	Refugees. Plaster.	Flüchtlinge. Gips.
7. Селянин. Бронза.	Farmer. Bronze.	Bauer. Bronze.
8. Голова боксера. Ґіпс.	Head of a boxer. Plaster.	Kopf eines Boxers. Gips.
9. Голова грека. Ґіпс.	Greek head. Plaster.	Kopf eines Griechen. Gips.
10. Голова хлопця. Теракота.	Boy's head. Terra cotta.	Knabenkopf. Terrakotta.
11. Голова дитини. Ґіпс.	Portrait of a boy. Plaster.	Knabenbildnis. Gips.
12. Туга. Теракота.	Longing. Terra cotta.	Sehnsucht. Terrakotta.
13. Голова п. В. Шрам. Бронза.	Head of Mr. W. Schr. Bronze.	Kopf des Herrn W. Schr. Bronze.
14. Жіноча голова. Ґіпс.	Portrait of a lady. Plaster.	Frauenbildnis. Gips.
15. Голова мистця. Ґіпс.	Head of a painter. Plaster.	Kopf eines Malers. Gips.
16. Акт. Ґіпс.	Nude of a woman. Plaster.	Akt. Gips.

ПАВЛОСЬ		PAVLOS
17. Кінь. Теракота.	Horse. Terra cotta.	Pferd. Terrakotta.
18. Король Роман. Теракота.	Prince Roman of Galizia. Terra cotta.	Fürst Roman von Galizien. Terrakotta.
19. Король Данило. Теракота.	King Daniel of Galicia. Terra cotta.	König Daniel von Galizien. Terrakotta.
20. Коні. Теракота.	Fighting horses. Terra cotta.	Kämpfende Pferde. Terrakotta.
21. Молоді коні. Теракота.	Young horses. Terra cotta.	Junge Pferde. Terrakotta.
22. Хлопчик з псом. Теракота.	Shepherd. Terra cotta.	Hirt. Terrakotta.
23. Молодий ведмідь. Теракота.	Young bear. Terra cotta.	Junger Bär. Terrakotta.
24. Робітниця. Ґіпс.	Country-woman. Plaster.	Feldarbeiterin. Gips.
25. Голод. Теракота.	Hunger. Terra cotta.	Hunger. Terrakotta.
26. Смуток. Теракота.	Mourning woman. Terra cotta.	Trauernde. Terrakotta.
27. Дівчина. Теракота.	Nude girl. Terra cotta.	Nacktes Mädchen. Terrakotta.

28. Пробудження. Теракота.	Towards the sun. Terra cotta.	Zur Sonne. Terrakotta.
29. Розпука. Теракота.	Despair. Terra cotta.	Verzweiflung. Terrakotta.
30. Вечір. Теракота.	The evening. Terra cotta.	Der Abend. Terrakotta.
31. Відпочинок. Теракота.	Resting woman. Terra cotta.	Ruhende. Terrakotta.
32. Вагітна. Бронза.	Pregnant woman. Bronze.	Schwangere. Bronze.

МУХИН — MUCHYN

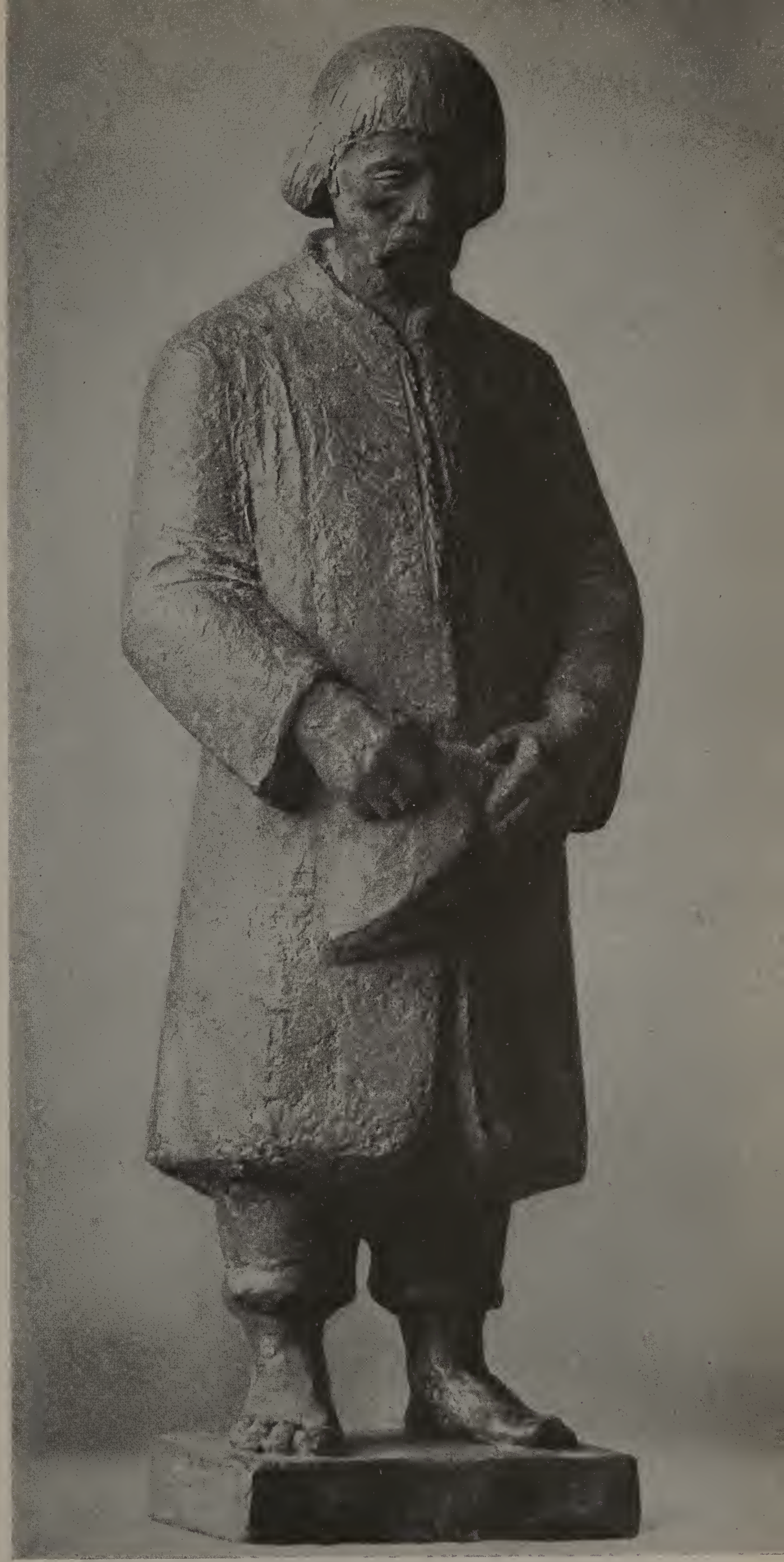
33. Кінь у степу. Бронза.	Horse in the steppe. Bronze.	Pferd in der Steppe. Bronze.
34. Княз Ігор. Віск.	Duke Ihor. Wax.	Fürst Ihor. Wachs.
35. Козак з арканом. Срібло.	Cossack throwing the lasso. Silver.	Lassowerfender Kosak. Silber.
36. Козацький сотник. Віск.	Captain of cossacks. Wax.	Kosakenhauptmann. Wachs.
37. Запорожець. Віск.	Cossack of Saporog. Wax.	Saporoger Kosake. Wachs.
38. Козак п'є. Віск.	Drinking cossack. Wax.	Trinkender Kosak. Wachs.
39. Слава. Віск.	»Onward«. Wax.	»Vorwärts«. Wachs.
40. Слава. Деталь. Віск.	»Onward«. Detail. Wax.	»Vorwärts«. Fragment. Wachs.
41. Слава. Деталь. Віск.	»Onward«. Detail. Wax.	»Vorwärts«. Fragment. Wachs.
42. Отаман. Бронза.	Otaman of cossacks. Bronze.	Kosaken-Otaman. Bronze.
43. Чумак в степу. Віск.	Tchoumak in the steppe. Wax.	Tschumak in der Steppe. Wachs.
44. Акт. Бронза.	Nude of a woman. Bronze.	Akt. Bronze.
45. Акт. Бронза.	Nude of a woman. Bronze.	Akt. Bronze.
46. Молитва. Бронза.	Praying woman. Bronze.	Betende. Bronze.
47. Ніч. Мармур.	Night. Marbel.	Nacht. Marmor.

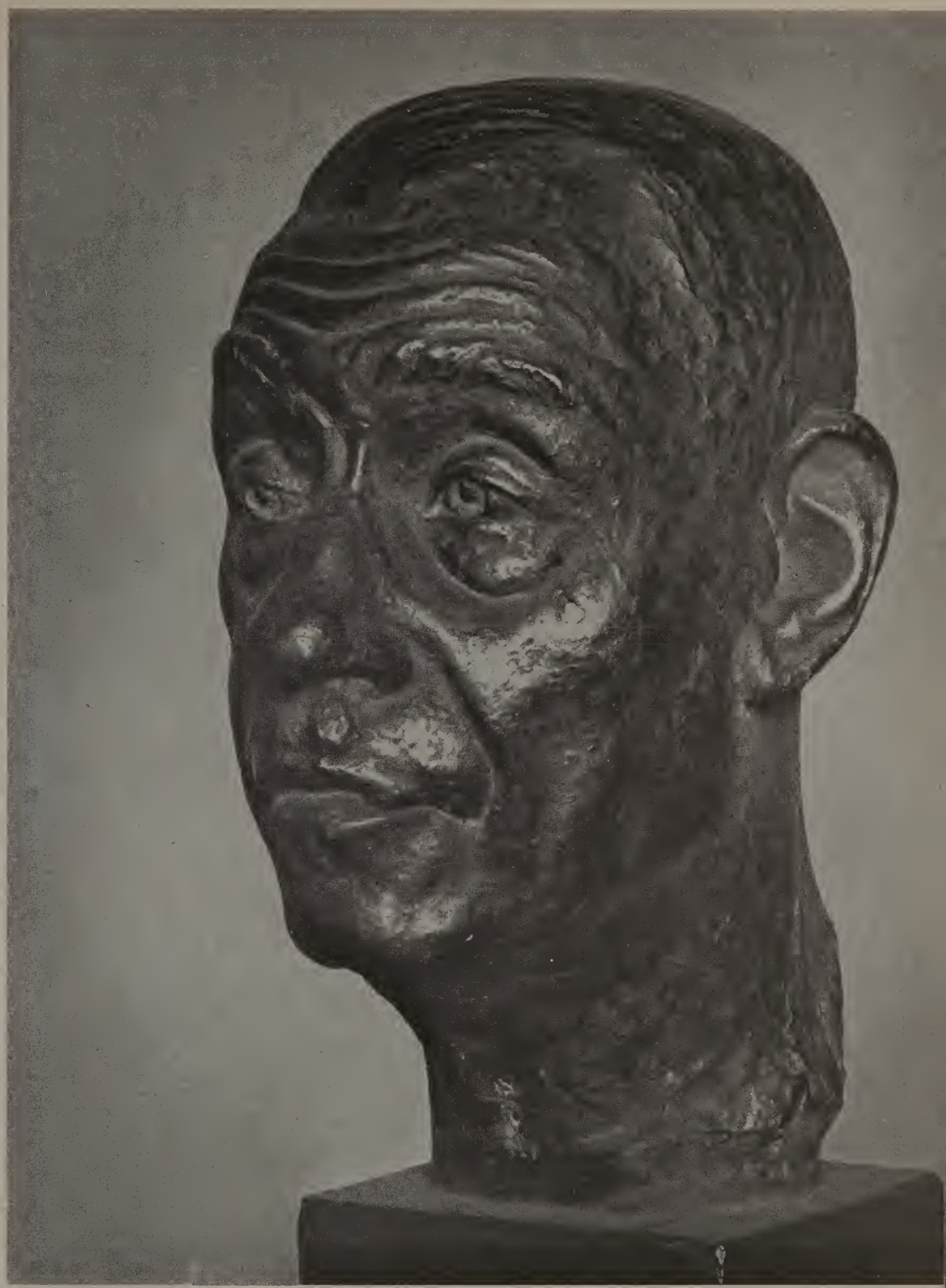
РЕПРОДУКЦІЇ

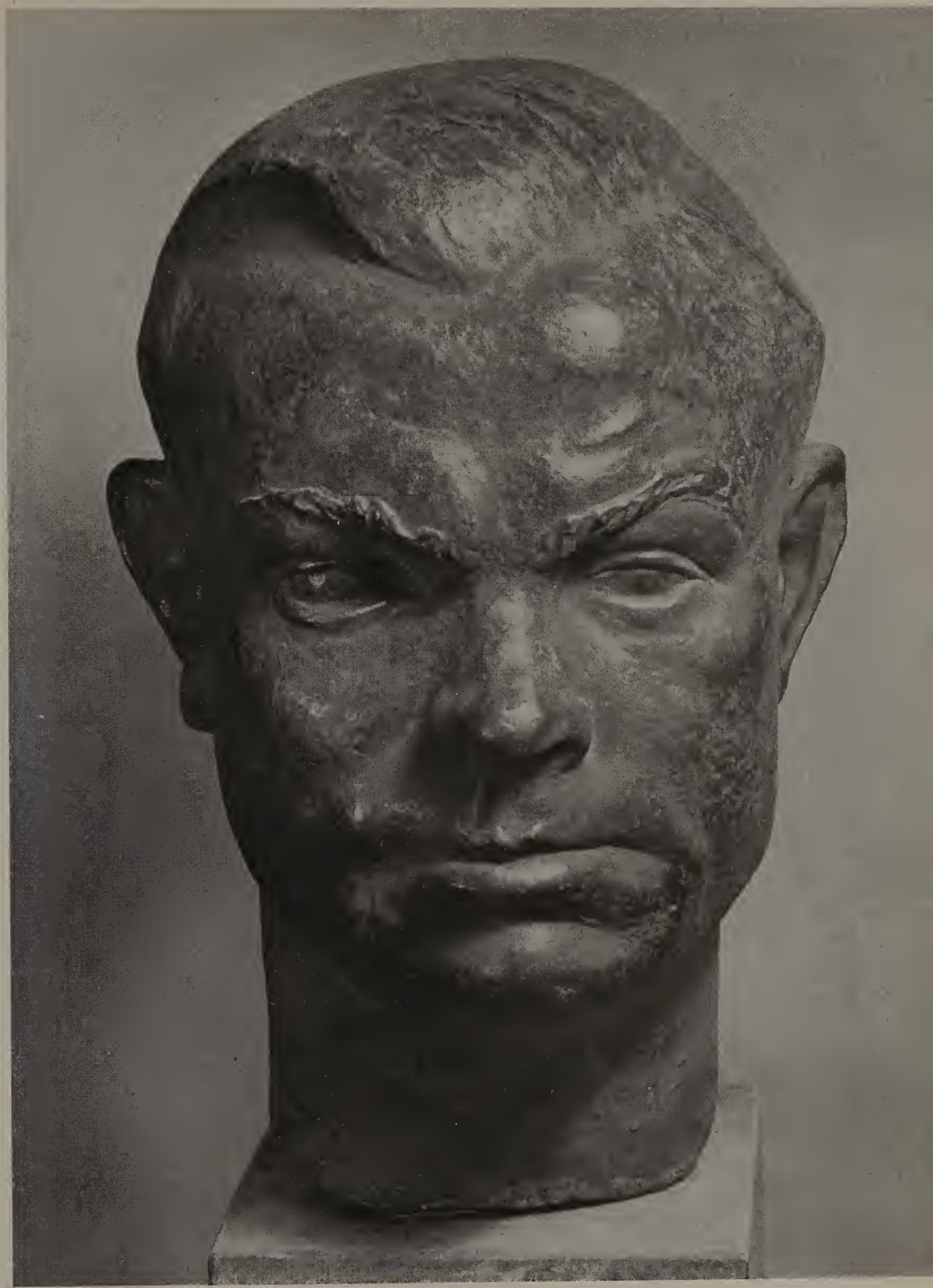
REPRODUCTION

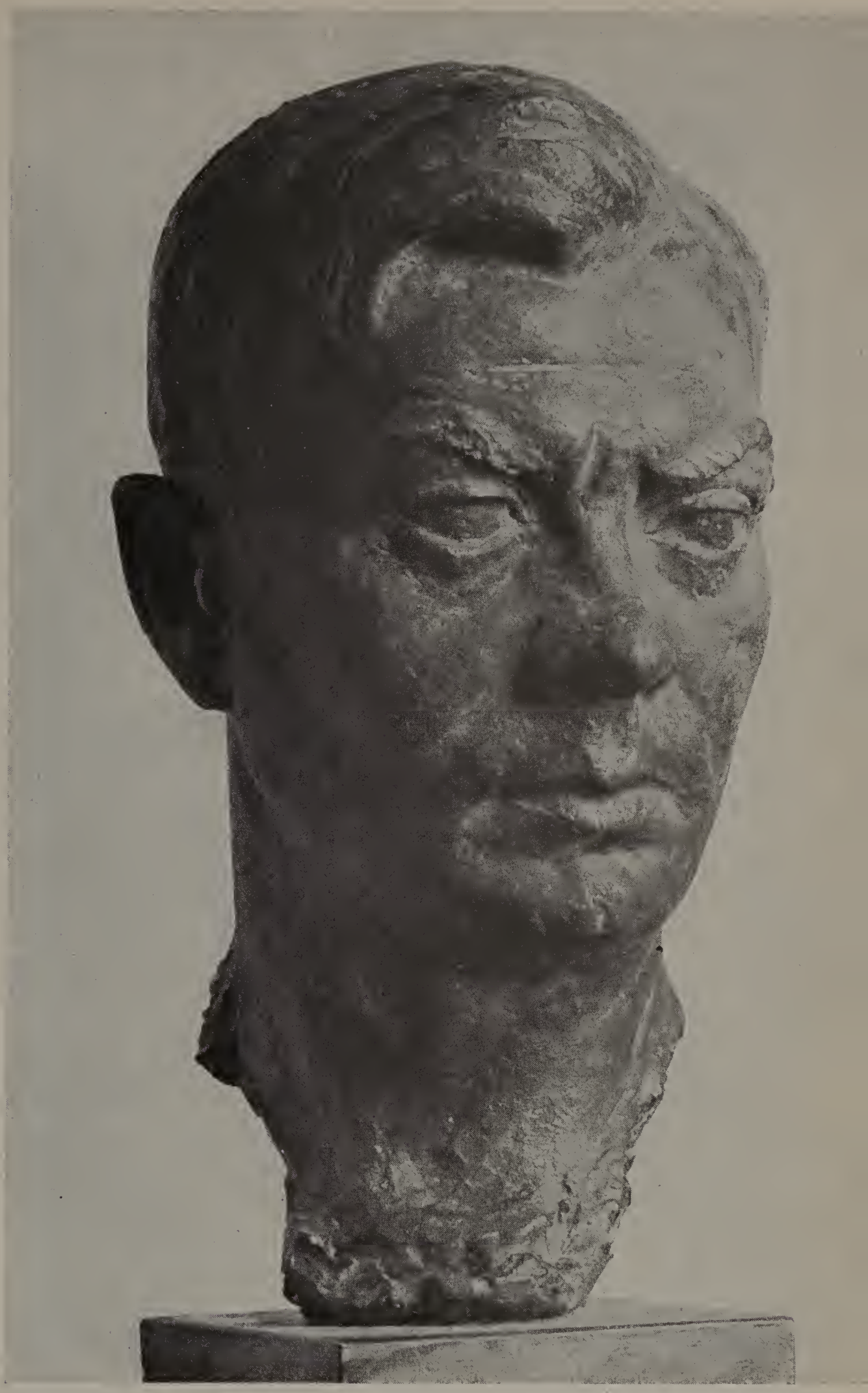
ABBILDUNGEN

КРУК
KRUK

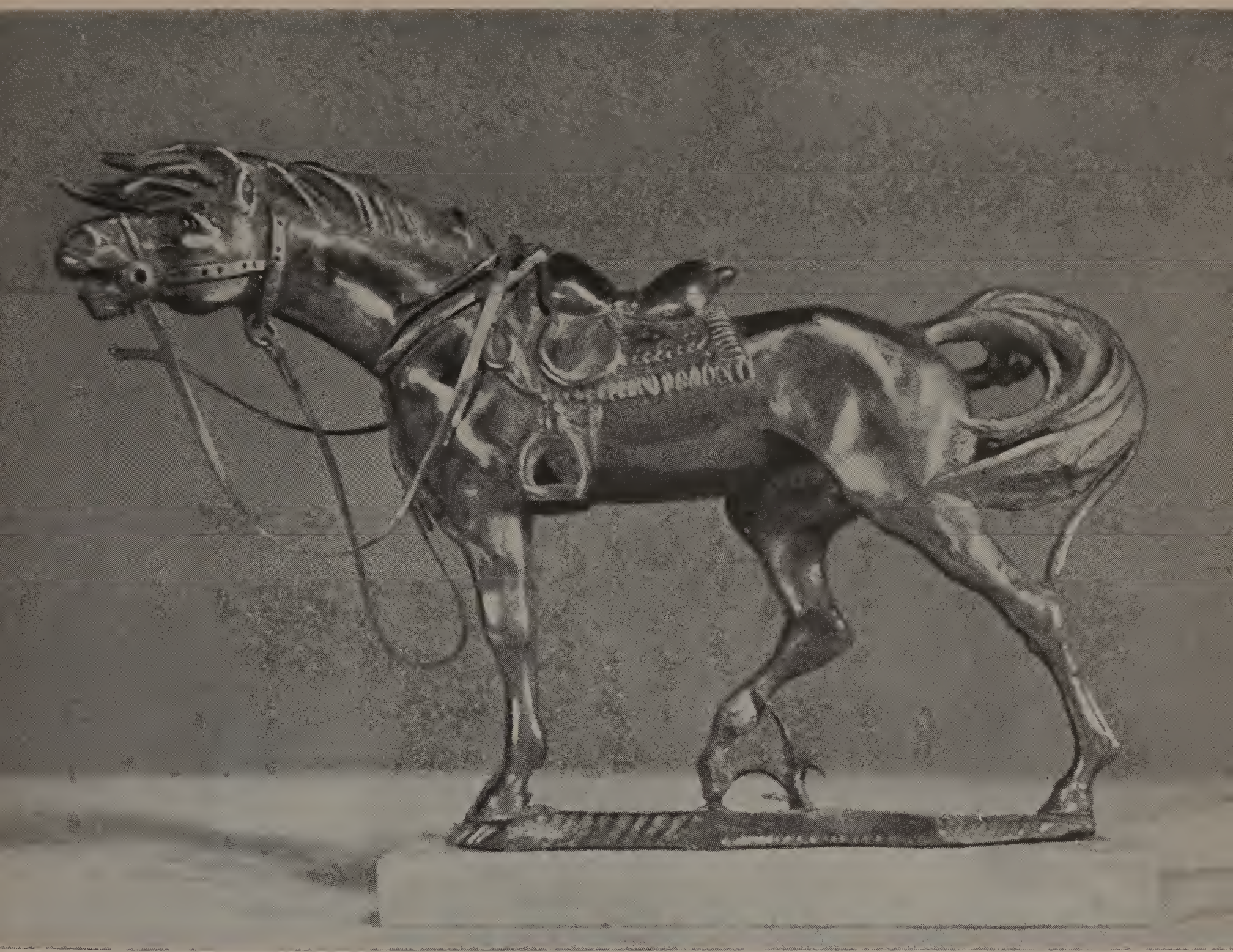








ΠΑΒΛΟΣ
PAVLOS



МУХИН
MUKHYN

УКРАЇНСЬКИЙ
Ь. 2399
МУЗЕЙ-АРХІВ